

シェイクスピアとイタリアの都市

服 部 久美子

I

シェイクスピアが7才から通ったとされるグラマー・スクールでは、ラテン語文法の習得のためにラテン語で書かれた古代劇、テレンティウスやプラウトゥスを教材として用いていた。こういった古典素材をふんだんに利用したエリザベス朝の演劇で、観客はおなじみのテーマや登場人物が新しい姿で登場するその変貌ぶりを楽しみ、日常生活と乖離した状況の展開に固唾を飲ながら、普段馴染みのない他国の事情や歴史を学んでもいたのだろう。創作の契機となる魅力的な原典の存在は、セリフに奥行きと広がりを与えたはずである。様々な古典の中から引き継がれた言葉と、それが醸し出すイメージの重層が効果的に作用して、劇場では観客を一気に虚構の世界へと引き込み、登場人物を魅力ある実像として認識させる役割を担ったと思われる。しかし、当時力を持ち始めていたプロテスタント教徒はローマ神話を題材に取ったイタリア絵画や彫刻が人間の邪悪さを鼓舞していると糾弾していた。ミケーレ・マッラポディによると、エリザベス朝の人々にとってイタリアは両面価値を持つ国であったⁱ。ヨーロッパ文明の詩や芸術の発祥地であり、同時に政治的戦略、毒殺犯や罪人の揺籃の地という二面性である。ピーター・ヘイリンは『ミクロコスモス』で、「イタリアの人々は3つの点を除いて、ほとんどの場合真面目で礼儀正しく、気が利いていて優れている。その3点とは、情欲、悪意、ペテン師的振る舞いという欠点であり、加えて、すぐに悪態をつく、不敬な言葉を口にする、誹謗中傷し、人を殺す。」と書いているⁱⁱ。シェイクスピアの現役時代、後に劇場閉鎖へと追い込むプロテスタントの厳格な倫理観が主流になるにはまだ少し間があり、観客の多くはイタリア文化の自由奔放さを幾分かは憧れを込めて楽しみながら劇場に通ったと思われる。

シェイクスピアは舞台設定としてイタリアの都市を好んで使った。彼の作品の中でイタリアの都市はどのような意味を持っていたのであろうか。イタリアの都市を劇の舞台設定とす

ることで、シェイクスピアは観客のどのような要望を満たすことができたのか。また、現代の日本で私たちがシェイクスピア劇を鑑賞するとき、設定されたロケーションを私たちはどのように理解するのだろうか。本稿では『オセロー』と『ヴェニスの商人』の評判となった舞台公演を取り上げ、イタリア、特にヴェニスに焦点を当てながら、シェイクスピアの作品におけるロケーションの持つ意味について考察したい。

Ⅱ

シェイクスピアの時代、イギリスでは舞台としてのヴェニスは何を表象しているのだろうか。1611年に刊行された旅行記『コーヤットのクルーディティーズ』で、トーマス・コーヤットはヴェニスの項のタイトルを ‘My observations of the most glorious, peerelesse, and mayden citie of Venice: I call it mayden because it was never conquered.’ とし、そのキリスト教的美しさを ‘the fairest Lady, yea the richest Paragon and Queene of Christendome’, ‘For I ingenuously confesse mine owne insufficiency and unworthines as being the unwrothiest of ten thousand to describe so beautifull, so renowned, so glorious a Virgin (for by that title doth the world most deservedly stile her) because my rude and unpolished pen may rather staine and eclipse the resplendent rayes of her unparalleled beauty, then adde any luster unto it:’ と記し絶賛しているⁱⁱⁱ。海の上に建設された人工的な島とその上に築かれた運河の両脇の壮麗な建物、運河を渡るリアルト橋が克明に記されていて、ヴェニスはコーヤットにとってイタリアの都市の中で最も印象的な都市だったと思われる。しかし、パメラ・アレン・ブラウンの指摘によると、イギリスの芝居の常連にとってヴェニスは嫌悪と魅力の不安定な混合であったが、劇作家は賛美と軽蔑、非難と感嘆に満ちた作品を作り上げたとある^{iv}。同様に、アンソニー・バーセレミーは、古典学者でエリザベス女王の家庭教師であったロジャー・アスカムのヴェニス訪問記を取り上げながら、当時のヴェニスに関わる文献や流布していた「ヴェニス神話」から、エリザベス朝の観客はこの都市の悪名高い「悪徳」「行き過ぎた行為」「浪費」が舞台上で見られることを期待していたと説明する^v。エリザベス女王を中心とした家父長制の時代、独自のアイデンティティーを確立したばかりのイギリスでは、ユダヤ人やアフリカ人のような他国の人々は疎外されて当然という見方が横行していた。エリザベス女王自らが奴隷市場に関わり、モロッコ大使が訪英の際にも、彼はいたるところで人々の関心をひき、1590年代には公共の場やペジャントで、インディアンやアフリカ人が見せ物となっていた。悪徳がはびこると考えられていたイタリアの都市は、イギリス人が自らの立ち位置を確認する試金石でもあった。当時イギリスでは、クリスト

ファー・マーローが神を冒瀆する者、男色者（sodomite）として非難されている。ジョナサン・ゴールドバーグによると、ジェームズ一世は男色的行動で名高いのだが、『バシリコン・ドロン』では、反逆罪や死罪にあたるものの一つとして男色がリストに挙げられていて、これは事実を隠蔽するというだけではなく、国王というものはこの言葉と無縁であることを示すという極めて政治的な意味合いを持っていたという。1583年にフィリップ・スタップスが、演劇や劇場での同性愛的誘惑を糾弾している。と同時に、当時の演劇は、エリザベス朝の国王、無神論者、反逆者、魔術師、同性愛者など、様々な陰の部分表現する場として認められてもいた^{vi}。

モーリス・ハントは、ベン・ジョンソンやジョン・ウェブスターと違って、シェイクスピアのヴェニスは、迫害者としてのキリスト教文化と潜在的に野蛮とみなされるムーア人、トルコ人、ユダヤ人といったエイリアンとの動的な関係を要約している場であると主張する^{vii}。ヴェニスでは、商売は高利貸しとしてのユダヤ人に頼り、トルコのような外敵に対しては、独自の軍隊の代わりに、オセローのようなムーア人の傭兵に頼る一方、個々のヴェニス人は、必要とされるこういった「外国人」エイリアンのステレオタイプを内面に潜在的に持っており、それは一旦内面に沈殿された後、破壊的な力による安定化を求める。つまり、この悪意に満ちた力は、他者に対する増幅されたステレオタイプ化とサディスティックな迫害を通して立ち現れる。ハントは『ヴェニスの商人』では、エイリアンと対峙せざるを得ないとき、迫害的な要素は「礼儀」というルネッサンス的価値観によって緩和されたとする。もちろん、シャイロックはルネッサンスの「礼儀正しさ」とは無縁である。『ヴェニスの商人』の三幕一場、ジェシカが財産を持って駆け落ちしたことに激怒するシャイロックに、サラリーノがアントーニオの船が難破したことを告げる場面で、シャイロックの苦痛は即座にアントーニオを苦しめたいというサディスティックな願望へと切り替わり、心の内の苦痛から、アントーニオの肉1ポンドを要求するという恐ろしい決心へと自らを解き放つのだ。同性愛者という「悪徳」と同様「ユダヤ人」であることも陰の部分として表わされていたことがわかる。

イギリスでは、1290年にエドワード1世がユダヤ人を追放した。しかし、1655年オランダのマナセ・ベン・イスラエルが当時のオリヴァー・クロムウェルの政府にユダヤ人がイギリスに復帰できるよう嘆願書を出すまで、イギリスにはキリスト教に改宗せず、また追放に従わずに密かに住み続けたユダヤ人がいたことが分かっている。ユダヤ人はキリスト教徒にとって反対側に位置すると同時にキリスト教に改宗する可能性のある存在でもあった。真の信仰へユダヤ人が改宗できない唯一の障害はイエス・キリストを拒否する頑迷さであった。しかし、英国国教会に受け入れられたユダヤ人は、イギリス人として同じ宗教を共にする一

方、同じ人種、国民に必ずしも属しているわけではなかった^{viii}。デイヴィッド・マクファーソンは、ヴェニスの法の平等こそが肉1ポンドという荒唐無稽な話に説得力を持たせ、『ヴェニスの商人』では、ヴェニスが公正であるという神話が重要な役割を果たしているという。しかし、彼はそのヴェニスでもユダヤ人差別は厳としてあり、それは歴史的には、服装、居住、経済的制約の三種類に分かれると説明している。シェイクスピアがシャイロックを 'Jewish gaberdine'^{ix}と書いていることは、ヴェニスには当時服装によるユダヤ人差別があったことをシェイクスピアは劇中に現前させ、また、ヴェニスに始まったゲットーをシェイクスピアは採用せず、ユダヤ人をキリスト教徒の中に置いた方がより刺激的であると思ったのだろうと述べる^x。経済上の差別とは、一般の市民に比べてユダヤ人はずっと重い税金を払わなくてはならなかったことである。職業選択の自由も制限されていたのだが、ユダヤ人は高利で金を貸し借金のかたをとることは認められていて、証文の期限が切れると借金のかたを売ることが出来た。しかし、名目上利息は5%を越えることは出来ず、ゲットーに住む非ユダヤ人の役人によって貧しいものや女性に過大な利子を課さないよう監視されていた^{xi}。ジェイムズ・シャピロは、20世紀にはユダヤ人の割礼は去勢の象徴的一形態として表現されることが多く、これは主にフロイトの影響であると述べる。しかしシャピロはまた、シェイクスピアの時代の人々も、割礼を去勢のメタファーとして用いていたと、ガブリエル・ハーベイを例にあげながら指摘している。彼は割礼の儀式を描写しているコーヤットの文章を引用し、モリソンの説を紹介しながら、父親が母親の手から生後8ヶ月の幼い男児を受け取り男達だけの中で儀式が行われ、執行者が最後には切り取られた後の血を口で吸うという習慣が、明らかにイギリス人にとって男色の含みをもたせるもののように思われたに違いないと述べる^{xii}。「ユダヤ人」は倫理や法を逸脱する同性愛者として、二重の迫害を受けていたことになる。

ヴェニスのユダヤ人についてコーヤットは、「これらのユダヤ人の何人かは、特にレバント人は、外見が良く礼儀正しい人々である。英国人が良く話の種にしているように、風雨にさらされて顔がゆがんでいたりとか、常軌を逸した精神異常者であるとか、時には不満分子であるといったような様子は正しくない。というのは、彼らのうちある者は大変優雅で美しい容貌をしており、彼らの宗教を恨めしく思うほどである。」と好意的である^{xiii}。しかし、彼らの宗教を理解しない場合はユダヤ人が暴力を振るう可能性も記されていて、最後の体験は風説を裏付ける結果となっている^{xiv}。このように、エリザベス朝の人々にとってヴェニスは異国情緒豊かな華麗ともいえる放縦の場であり、宗教や道德倫理を逸脱する者たちの自由な活動の場であった。日常生活では得られない興奮の中で羨望に縁取られながら、観客の人種

偏見は混沌とした様相を帯びてくる。

Ⅲ

『ヴェニスの商人』三幕三場のアントーニオのセリフからも明らかなように、シェイクスピアが理解していたヴェニスには貿易で成り立っているため、ユダヤ人などの異教徒も自由に商取引をすることが出来た。世界中から人々が交易に集まる場所では、厳正な法律の執行が不可欠であった。しかし、ここで注意しなければならないのは、モーリス・ハントがいうシャイロックのサディスティックな願望は、『ヴェニスの商人』の材源に書かれていることである。アントーニオの身体の中から肉1ポンドを切り取るという契約は、材源からそのまま引用されたものでシェイクスピアの創作ではない。シェイクスピアが筋書きを借用したのは、セル・ジョヴァンニ・フィオレンティーノの『イル・ペコロネ』である。ポーシャの箱選び、ジェシカの駆け落ちは別の材源から引用されているが^{xv}、殆どの内容をシェイクスピアはここから取ったと思われる。引用した内容の中で、大きな違いは、『イル・ペコロネ』では、主人公ジアネットーを慈しみ、ユダヤ人から借金するのは養父アンサルドである。美しい貴婦人は、港に立ち寄る旅人を騙して船もろとも財産を奪うという策略家である。また、ユダヤ人の高利貸しは名前が無く、強欲で卑劣な典型的ユダヤ商人として描かれ、娘も登場しない。最後は元金さえ回収できずに怒って証文を破るだけである。シェイクスピアが『イル・ペコロネ』の主要人物の詳細を豊かに肉付けし、ジェシカ、グラシアーノという人物を創作したことと、ヴェニスという都市を最大限に利用したことで多くの陰影が生まれた。『ヴェニスの商人』は物語が演劇に再生されているので、当然立体的な造形意匠が必要となる。演じる役者や劇場内の観客が納得するためには、シェイクスピアが当時のイギリスの人々の趣向を十分に把握していなければならない。劇作家と役者との協力関係は密で、適役を得た役者達は、それぞれの役割を十分に発揮するためのセリフの変更や追加を申し出て、身振りに工夫をこらしたに違いない。ヴェニスのユダヤ人シャイロックはそのような土台の上に生まれたと思われる。シェイクスピアの作品はフォリオ版の全集もあり、幸運にも後世に残され、今まで上演された作品はほとんど当時のセリフが使用されている。しかし、シェイクスピアのセリフがその後約400年の間使われ、それぞれの時代性を反映しながら人々に理解と新たな感動を与えているのには、各時代の演出家の試みや役者の表現力、両者の時代を読む透徹性に加えて、シェイクスピアの作品自体に潜む「場所」の重層性が大きな役割を果たしていると考えられる。ここで、その重層性とはどのようなものか、時代性と場所と観客との関連から、『オセロー』『ヴェニスの商人』の三つの上演作品を参考にしな

がら検討してみたい。

IV

ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーの2004年の来日公演、グレゴリー・ドーラン演出の『オセロー』では、アフリカ出身の黒人俳優セロー・マーク・カ・ヌーベがオセローを、アントニー・シャーがイアーゴを演じて話題をさらった。イアーゴの奸計によってオセローが徐々にデズデモーナへの疑惑を深めるとき、カ・ヌーベは太股で足早に舞台上を歩き回るが、その足音はアフリカの原住民が祭りに用いる太鼓の音を思わせた。彼が長い腕を振り回しながら歩き回る身振り、長い足が地を叩くたびにたてるその大きな音は、予想外の原始的な反応を引き起こした。実際にズールー族の踊りを取り入れたものといわれているが、彼の身振りを目にし、音を聞くだけで、理性が耐えうる極限にいる人を前に立ちすくむような身体的恐怖が支配する場であった。そこには、アフリカの原始性についての演出家、俳優、観客の見事な一体感があった。エリザベス朝のイギリスの観客は、ムーア人の将軍を演じる役者が舞台に登場するだけで、又そのムーア人が生粋のヴェニス貴族の娘デズデモーナと駆け落ち結婚する筋書きだけで、想像される悲劇を堪能していたはずだが、この上演では、オセロー役としてアフリカ人を登場させ、その上アフリカの原始を、このような身振り、音によって増幅する必要があった。また、この上演では、アントニー・シャー演じるイアーゴはヒトラーを思わせる「身振り」一つで、人間の行為に潜む「理由のない悪意」を理解しやすい形で観客に示していた。しかし、日本の観客がグレゴリー・ドーランの演出をすべて理解できたとは思えない。アフリカ人の原始的怒りとヒトラーの狂気を、私たちはイギリスの観客とは異なる観点から見たはずだからである。また、『オセロー』はシェイクスピア自身訪ねたこともないといわれているヴェニスやキプロスが舞台となっているのだが、ドーランの演出では1950年代の英国植民地時代のキプロスを舞台としている。その後独立を勝ち取ったものの動乱に明け暮れる現代のキプロスについて、現代の日本人はどれほどの理解をもった上でドーランの『オセロー』を見ていただろうか。日本人にとってイギリス人が考えるよりももっと遠いアフリカの原始は、虚構を更に虚構として見せ、日本の舞台でのヒトラーの再現は虚構を現実へと転換するはずである。そこでは、現代のキプロスではなく、ヒトラーと与した日本人の意識下での感情が刺激され、ヨーロッパの人々が抱くものとは全く性格の異なる恐怖があぶり出されるはずである。しかし、実際には戦争時を体験した世代の観客はそれほど多くなく、ほとんどの日本の観客にとってヒトラーは歴史としての一事実という認識でしかない。身近にユダヤの人々を知らない日本人にとって、ホロコーストにまつわる人種

差別は、現実には人間の根源的な無意識を体感することで意識されたのだ。ホロコーストだけではなく、第二次世界大戦での日本の悲劇に、また更に拡大して現代の私たちが映像を通して見続ける現代の戦争の狂気に思い至るのは、この劇におけるような「他者」に対する根源的な恐怖を契機とするときなのである。この日本上演では、この意味で、ヴェニスはロケーションの一つの役割にしかすぎず、日本人にとって直接的な含蓄をほとんど持たず、原作の持つ異国性、異質性を象徴するだけとなっている。

V

ローレンス・オリヴィエがナショナル・シアターでシャイロックを演じたのは1970年である^{xvi}。ジョナサン・ミラー演出で、場面は1880年代のヴェニスに設定されているが、ヴィクトリア朝時代のロンドンに似ていて、アンソニー・ニコルス演じるアントーニオはオリヴィエのシャイロックに釣り合うように老年の紳士である。シャイロックは彼のオフィスで自信たっぷりに座り、金遣いの荒い若いバサーニオに対して雄弁で余裕があり幾分尊大でさえある。一幕三場のシャイロックがアントーニオについて語る独白、「あいつは大嫌いだ。キリスト教徒だってこともあるが、ばかばかしいことに利子を取らずに金を貸し、——^{xvii}」をオリヴィエのシャイロックは完全に省略する。同じ場面でシャイロックが「アントーニオ殿、あなた様はリアルトーの取引所で私の金や利子のことで何度も私を強く非難なさいましたな。こちとらはただ肩をすくめて耐えてきた。忍耐こそが我らユダヤ人の際だった特徴ですからな。——」に続くセリフ^{xviii}には、ユダヤ人に頭を下げざるを得ないアントーニオへの皮肉な調子があり、激しい憎しみ、卑屈さ、諦念の表現はない。シャイロックのアントーニオへの復讐の念が急速に高まるのは、三幕一場、ジェシカの出奔を知って打ちのめされている時に、サラリーノからアントーニオの不幸を聞いたときである。シャイロックはジェシカのことで胸がいっぱいで心ここにあらずといった風で、肩を落として後ろ向きに橋の欄干に手を置きながら、‘There I have another bad match. A bankrupt, a prodigal, who dare scarce show his head on the Rialto; a beggar, that was used to come so smug upon the mart.’ と語ることが^{xix}、そこでほんの一瞬ではあるが間を置き、急に向き直り、‘Let him look to his bond. ……^{xx}’ と激しい口調に変わる。ジェシカを失った怒りがアントーニオへ向かい、同時にキリスト教徒への復讐という明確な動機付けが行われ、三十八行目からの独白の省略が意味を持ってくる。テューバルと一緒に仕事場に入ったシャイロックはジェシカの額縁写真をいとおしそうになでる。ジェシカの写真を片手に持ち、もう片方の手で宝石箱の宝石をすくいあげ、激情にかられて写真を床に叩きつけ粉々にする。アントーニオの破産を知ると踊りなが

らくるりと回り、ジェノバのジェシカの行動を聞くと、アントーニオへの怒りと憎しみが増幅される。ジェシカが指輪をサル一匹と交換したことを聞くと、机の上にあった亡き妻の写真にキスをしながら泣き崩れる。このように、複雑な思いに激しく揺れ動くシャイロックが情感豊に演じられているが、その怒りや悲しみがあまりに堂々と演じられているため、他のキリスト教徒である登場人物たちの陰が薄くなる。オリヴィエは四幕一場で奴隷を買うキリスト教徒の偽善に言及し、*'tis mine, and I will have it.* と言いながら涙ぐみ、かつては自分のものであったジェシカを失った悲しみが復讐の原動力であることを見せるのである^{xxi}。法廷に居合わせる他の登場人物であるキリスト教徒たちは、このセリフを聞き凍り付いたように立ちすくむ。このセリフは強烈な余韻を残して、この後の進行では、ポーシャでさえシャイロックへの断罪をためらうように見える。シャイロックが退場した後は、更に法廷には気まずい空気が流れ、バサーニオは札束を無造作につかんで、座ったまま顔も見ずにお礼としてポーシャに渡そうとする。くしゃくしゃの札束が象徴するものは、バサーニオの金銭的なだらしなさである。キリスト教的慈悲と寛容さを見せて裁判には勝ったものの、ユダヤ人蔑視に後ろめたい思いを抱く人々は、シェイクスピアが描くイタリア人というよりヴィクトリア朝のイギリス人に近い。この幾分不快で収まりの悪い場面が続くのは中間地点、ベルモントである。天上の星を語る美しい詩と音楽は、それまでの俗界の人間の醜悪さを消し去る役割をしている。法廷の場から一転してベルモントの邸宅の外、愁いに満ちたジェシカとロレンゾーが静かに語るセリフは、音楽の効果と共に人種偏見や金銭的欲望という俗界の汚濁を清めている。指輪の件も落着し、グラシアーノの言葉と共に皆が邸宅に入っても、ジェシカは残ってポーシャから渡された財産を記した証書を見つめ続け、シャイロックの悲しみの余韻がここで完結する。フェアリーランドで「中間地点」であるベルモントで、他者としてのシャイロックの影がジェシカを通して最後に投影される。

VI

ロイヤル・ナショナル・シアターで1999年に上演されたトレヴァー・ナンの『ヴェニスの商人』は各方面から絶賛され、オリヴィエ賞を受賞した^{xxii}。この上演の舞台は、二つの大戦の狭間で反ユダヤ思想や行為が主流となり始めた1920年代末から1930年代初めとされている。ピアノ・バーに集う若者達の退廃的な会話の中、アントーニオのバサーニオに対する友情以上の愛がさりげなく示される。ヘンリー・グッドマンはキリスト教徒から差別され蔑まれて屈折した頑迷なユダヤ人を演じて数々の賞賛を浴びた。この上演では、おどおどとしたジェシカと専横的な父親であるシャイロックを描写した後に、シャイロックはヘブライ語の歌を

ジェシカと情感を込めてデュエットするが、その仕草には「血と肉」である娘に対する父親の愛情が溢れている。しかし、その後すぐに仮面舞踏会があると聞くとジェシカに対する態度は激変し、彼は口やかましい厳格で偏屈な父親へと変身する。その落差はシャイロックの最後まで続く頑な姿と均衡がとれ、彼の性格描写に一貫性を与えている。徹底してユダヤ人嫌いのアントーニオの侮蔑に耐えながらも、彼は大事な宝石を持ち出してキリスト教信者と駆け落ちをする娘ジェシカに、怒りとそれを上回る悲しみを見せ、その後はキリスト教徒に対する復讐だけを心の支えとする。ジェシカがロレンゾの仲間達と去ったあと、アントーニオが化粧を施して女性のように見えるグラシアーノと話をしている場にシャイロックが通りかかり、二人の絡み合った姿と、その一人がアントーニオであることに気づく彼の身振りには、アントーニオに対するシャイロックの嫌悪が表れていて秀逸である。サラリーノからアントーニオの不幸を聞く三幕一場の有名なセリフでは、金銭に執着し、肉親を裏切りにより失った苦しみと悲しみに引き裂かれる複雑な男の姿が印象として残る。法廷の場面では、最後まで慈悲を見せないシャイロックに、傍聴していたテューバルがシャイロックを見限り退出する場面が挿入されていて、シャイロックがステレオタイプとしてのユダヤ人ではなく、数々の怨念から頑迷にも復讐の鬼と化した普遍的な人の姿として描かれていることがわかる。

ポーシャは父親の理不尽な遺言に不満な態度もあらわに自堕落であり、バサーニオが首尾良く箱を言い当てると、3つの箱を力任せに放り投げて、父親の遺言に縛り付けられていた怒りを示す。法廷の場面で、絶望的な状況の中パニックに陥ったアントーニオはバサーニオに抱きつく。2人を目撃したポーシャは、そこに友人同士以上の関係を見て取って驚愕し、裁判に勝っても鬱々として、ネリッサにも理由を打ち明けられない。更に指輪をグラシアーノから渡され、絶望に追い打ちをかけられる。ベルモントで、指輪を法律家にプレゼントしたことに怒るポーシャをアントーニオが宥めるが、ポーシャはそのアントーニオに指輪を渡し、アントーニオの口から、バサーニオが今後一切ポーシャを裏切らないことを約束させるのである。アントーニオのセリフ ‘I dare be bound again, / My soul upon the forfeit, that your lord / Will never more break faith advisedly.’ に応えて、ポーシャは ‘Then you shall be his surety.’ と言い放ち、デイヴィッド・バンバー演じるアントーニオは一瞬たじろぎ、敗北する。先の場面で、開放され、望んだ夫を手に入れて、夫に従属するセリフを殆どカットなしに滔々と語るポーシャの変身がここで皮肉な様相を帯びて浮かび上がる。アントーニオとポーシャのバサーニオをめぐる戦いはここに決着したように見え、その後すぐに、アントーニオの船が無事に港に帰り着いたことを知らせるポーシャは、まるでアントーニオにご褒美を与えているように見える。この上演では、自分の意志で行動することを禁じられてい

ると信じる女性の矛盾にも焦点があてられていて、財産と身分さえ放棄すれば自由の身になるはずのポーシャは、財産に縛られ、開放されたと思われる結婚に「すべてあなたものです。」と宣言して新たな縛りを進んで自らに課す。アントーニオからバサーニオを勝ち取ったものの、それは実はポーシャの財産が目当てであるかもしれず、この結婚が最終の安住の地であるとは言い切れないことをポーシャはうすうす感じとっているとも思わせる。

ジェシカにとってシャイロックは暴君的な父親であるが、宴会に出かける前にヘブライ語の唄を父娘で歌う場面は、控えているランスロットが涙を流すほど感動的である。劇の最後の場面でこの独創的な挿入が効果的に生きてくる。指輪を介してアントーニオからバサーニオを取り戻したポーシャや、同様に簡単に夫を信じるようになったネリッサと違って、ロレンゾーとジェシカのカップルは幸せに満ちた3組目の新婚夫婦とはならず、ジェシカはロレンゾーの下から舞台前面に進み出て、シャイロックと歌ったヘブライ語の唄を一人で絶唱するのである^{xxiii}。立ちすくんでその唄を聞いている他の登場人物の中から劇の最後のセリフが語られるが、それは脳天気とも言えるグラシアーノのセリフではなく、ポーシャが「夜が明け始めたわ。」と劇空間に言い放つのだ。原本にあるようなハッピーエンディングとはほど遠く、不穏な夜明けが示唆するように、ドラマはこれからも信頼と疑惑と、所属と離反との境界線上をさまようフェアリーテールと混沌の世界が入り乱れ、続くことを予想させながら終幕となる。この上演でのヴェニスというロケーションは、ヨーロッパのどこかという設定に完全に吸収され、ポーシャが暮らしていた架空のおとぎ話の地であるベルモントさえ中間地点としての役割を果たせず、ポーシャも、アントーニオもジェシカもシャイロックと同様「他者」として表象され、それぞれの登場人物は自分の居場所を特定することができないのだ。

VII

ジェイムズ・バルマンは、ジョナサン・ミラーは宗教ではなく経済理論と力関係に現代の偏見の根源を置くと言う。ユダヤ人の金融業者は資本を提供し、それによって資本家が財を蓄えるのだが、だからといって、それが彼らの特権を保証するものではなかったとし、実際、ユダヤ人はそのために、搾取と失業と市場の不安定の原因となると非難されたと指摘する^{xxiv}。ミラーはシャイロックについて、「[彼を] ロスチャイルド銀行という背景の中に置いた。ロスチャイルド家は資金援助をしてヨーロッパの経済的、政治的发展のために大きな役割をしていたのだが、その富と影響力がヨーロッパ社会の憎悪と反ユダヤ主義から免除されることにはならなかった」と述べる^{xxv}。オリヴィエのシャイロックはユダヤ人としてキリスト教徒

に対する「他者」であると同時に、資本家としての矛盾も抱えているのである。

トレヴァー・ナンの『ヴェニスの商人』では、アントーニオのバサーニオに寄せる同性愛が、友人同士の肉体的触れ合いを逸脱した身振りによって示される。バーセレミーは、『ヴェニスの商人』の中では、アントーニオのバサーニオに寄せる同性愛という観点から作品を読み直し、自らの論点を補強するものとしてメアリー・ブライの説を紹介している。ブライは1607年と1608年の間に上演されたホワイト・フライアーズ劇団のレパートリーの中から、同性愛的な傾向を列挙したものを証拠としてあげている。ブライは男色と関わる異装の少年俳優に焦点を当てているのだが、少年俳優以外の俳優達によって語られるコード化された言語までブライの論点は広がっていることにバーセレミーは注目する。サブカルチャーのアイデンティティーや欲望がいかに承認されようとも、それはコード化されて語られることが法律では求められ、あるいは、良くて社会的な不同意の危険を、下手をすると法的な影響という危険を冒すことになる。こういった状況の下、観客はアントーニオの不安を認識するだけではなく、彼に同情しさえするとバーセレミーは主張する^{xxvi}。変装するポーシャとその連れが隠蔽された同性愛世界へと観客を誘い、少年俳優の「少年—少女—少年」という2重の暗号化は皮肉にも同性愛という秘密の世界を明らかにし、そして暗号が解かれる。三番目の層を効果的に重ねることで、中名辞である変数の「少女」は消え、定数である「男」は「男—男」カップルの快楽を大声で語っていることに気がつくことになる。バーセレミーは論じている^{xxvii}。この「中名辞」の「少女」は想定されるロケーションの中での「他者」にあたる。このように、男と女という根源的な範疇での「他者」の定義さえ、ロケーションによってあいまいになり、ヴェニスというロケーションが「他者」を固定するはずなのに、舞台上では、「他者」の並列と混交とが観客の理解と共感を生むというパラドクスが生まれる。

『ヴェニスの商人』の冒頭、正統なヴェニスの商人であるアントーニオは「説明のつかない訳のわからない憂鬱^{xxviii}」に囚われていることを明らかにし、ハムレットやジェイクイズに共通するメランコリー体質であることを自ら観客に示している。この「憂鬱」が、バサーニオがポーシャに熱を上げ、自分から離れていくことを予想してのものであるという解釈は確かに成り立つ。しかし、そのすぐ後の場面で、バサーニオに対して、アントーニオはポーシャを射止めるための旅費を工面するためにはどんなことでもすると約束するのである。また、後にバサーニオによってポーシャに語られるアントーニオの描写でも^{xxix}、最初に示されたメランコリックな人物像とは違うため多くの矛盾があると現代の私たちには思われる。もちろん「憂鬱症」は一時的なものとも取ることは出来るが、後の上演で上演時の時代性を込

めて、「ヴェニスの商人」である主人公アントーニオを同性愛者として、その異質性（他者性）を「憂鬱症」を含めてシャイロックと対置するのは当然の成り行きといえるだろう。『イル・ペコロネ』で主人公の養父であるアンサルドに当たる役をアントーニオは担うことになり、養父と養子の間の愛情が、アントーニオとバサーニオという男二人の友情に取って代わるという無理な設定もある。愛するバサーニオのためなら死をも厭わないと公言するアントーニオの友情は同性愛との境界が曖昧である。しかし、当時のイギリスでそのような境界線が薄れている放縱の場として考えられていた「ヴェニス」という場からアントーニオを見ると、全ての財産を一度に危険な航海である洋上へと送り出す勝負師的な面を持ち、まるで一種の「遊び」のように親友のために身体からの肉・ポンドを借金のかたにするアントーニオはヴェニスでの「他者性」を持たず、むしろバサーニオと共に同性愛的な傾向を強調された典型的なヴェニス人となるのだ。

『ヴェニスの商人』で、ヴェニスという場における「他者」はシャイロックの他にはジェシカとポーシャがいる。架空の都ベルモントに住み、ヴェニス人ではないポーシャもまた「他者」として表象されているし、ジェシカはシャイロックと暮らしていても、駆け落ちをしてキリスト教徒ロレンゾーと結婚しても、父シャイロックの財産の全てが彼の死後ジェシカのものとなると聞かされる場所でも、彼女は常に「他者」として存在している。しかしヴァージニア・メイソン・ヴォーンによると、当時イギリスでは金持ちの間で黒人の召使いを雇うことが流行っていて、イギリス人の異人種混交に対する関心が黒人に集中していたため、ユダヤ人の娘であるジェシカにはイギリス人のキリスト教徒の中へ逃げるための余地が開いているという。ジェシカは「白い」ために、ユダヤ人の伝統からキリスト教文化へと通過することが出来るが、対照的に、名前を持たない‘the Negro’ (III. v. 36) の黒さはどうにも避けられない。このムーア人への言及がどれほど軽く扱われていても、ジェシカが‘the Negro’ よりも明るい肌の色をしているので、彼女が「合格」であることが強調されていると述べている^{xxx}。このように、ある特定の場所と、「エイリアン」、「他者」、「疎外されるもの」との関係は観客の恣意に託されている、と言える。

『オセロー』でも、ムーア人のオセローと生粋のヴェニス人であるデズデモーナが、ヴェニスとキプロスの二つの場で「他者」であり続ける。400年後の日本においても、場所と他者性の関係は同様で、グレゴリー・ドーランの『オセロー』では、ヒトラー演じるイアーゴの「身振り」を通して、400年前のシェイクスピアの戯曲に新たな意味が与えられ、現実化への橋渡しをして観る者の恐怖を導きだし、時代と空間を越えた不安へと揺さぶりをかける。イギリス、ヴェニス、キプロス、日本というロケーションの重層性は、原作のヴェニス、キ

プロスでのオセロー、デズデモーナ、イアーゴを中心とした16世紀末のイギリスの家庭劇、心理劇風悲劇を逸脱し、現代の日本の観客が位置的空間と時間を超えた「どこでもない、そこ」を新たに生み出しているといえる。時代の差だけでなく、空間の交錯によっても「他者」は一定しないのだ。

この三つの上演が示すように、観客にとって演劇の場は時代によって重層的な多様性の場となり、そこに身を置くと、一定の価値観を共有する「時」と「場所」が永遠に続くという「おとぎ話」はあり得ないことを自覚することになる。私たちが何かを表象したいとき、表象されるものは常に過去となり、今いる場所とは別の場所となる。他者は交換可能なのである。ある特定の「場所」の住人になりたいと切望する「他者」の、ある「場所」から逃げたいと望む「他者」の、「他者」の侵略を防ぎ、その「場所」を守り通したいと望む人の哀しさと愚かさとは人間が本来同時に持っているものなら、私たちは「場所」がそこに住む人のアイデンティティーを表すと断じることの危うさを常に心に留める必要がある。シェイクスピアの戯曲の中のロケーションが時代を越えて新たな意味が与えられるように、現代の私たちは過去の一つの「場所」を様々な表象することを通して、私たちの今いる世界をたぐり寄せることができる。その検証を続けていくことが人間の一つの叡智であることを、私たちは過去を書きかえながら学んでいくのである。

- i Michele Marrapodi, A.J. Hoenselaars, Marcello Cappuzzo, eds., *Shakespeare's Italy, Functions of Italian locations in Renaissance drama*, Manchester U.P., 1993, p. 3.
- ii Peter Heylyn, *Microcosmus or a Little Description of the Great World*, Oxford, 1621, p. 90.
- iii Thomas Coryat, *Coryat's Crudities*, London, 1611, p. 160.
- iv Pamela Allen Brown, 'Othello italicized: xenophobia and erosion of tragedy,' in *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, p. 147.
- v Anthony G. Barthelemy, 'What news on the Railto: luxury, sodomy, and miscegenation,' in *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, ed. by Michele Marrapodi, Manchester U.P., 2004, pp. 131-2.
- vi Jonathan Goldberg, 'Sodomy and Society: The Case of Christopher Marlowe,' in *Staging the Renaissance*, eds. by David Scott Kastan and Peter Stallybrass, New York, Routledge, 1991, pp. 79~80. トマス・キッドも同類として糾弾されたと記されている。
- vii Maurice Hunt, 'Shakespeare's Venetian paradigm: Stereotyping and sadism' in *The Merchant of Venice and Othello*, Papers on Language and Literature, vol. 39, Iss. 2, Edwardsville,

Southern Illinois University Press, 2003, p. 162.

viii James Shapiro, *Shakespeare and the Jews*, New York, Columbia U.P., 1996, p 7.

ix ゆったりとした外套、マント。オックスフォード版『ヴェニス商人』には、‘In Spain, but not in England, Jews were required to wear cloaks down to their feet, a fact that may account for the stage tradition (Kittredge).’ とある。

x David C. McPherson, *Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice*, University of Delaware Press, 1990, 63～5.

xi *The History of Venice*, 1605, trans. Henry [Carey] Earl of Monmouth (London, 1658), in *Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice*, p 65.

xii Shapiro, op. cit., pp. 115～6.

xiii Coryat, op. cit., p. 232～3.

xiv Coryat, op. cit., p. 236.

xv Appendix I, Translation from the first story of the fourth day of ser Giovanni, *Il Pecorone*, in *The Merchant of Venice*, John R. Brown, ed., The Arden Shakespeare, London, 1964.

箱選びは1595年リチャード・ロビンソンによって英訳された『ジェスタ・ロマノールム』が材源である。また、ジェシカの脇筋はMasuccioの*Il novellino*の第14話、Anthony Mundayの*Zelauto or The Fountaine of Fame*、John Gowerの*Confessio Amantis*, Book Vに似た話があるが、Christopher Marlow 作*Jew of the Malta*のバラバスの娘アビゲイルを意識していたと考えられている。

xvi 1970年のナショナル・シアターでの上演を1974年にテレビ版の映像として再収録した。

xvii *The Merchant of Venice*, I. iii. 38～49.

xviii *The Merchant of Venice*, I. iii. 103～125.

xix *The Merchant of Venice*, III. i. 41～4.

xx *The Merchant of Venice*, III. i. 44.

xxi *The Merchant of Venice*, IV. i. 88～99.

xxii その舞台セットをそのまま用いてテレビ用に撮られたトレヴァー・ナンとクリス・ハント演出の映像(2001年制作)は、舞台とほぼ同じ演出と言われている。2001年10月8日のザ・ニューヨーク・タイムズに掲載されたCaryn Jamesによるテレビレビューでは、‘……Mr. Nunn’s “Merchant” was first presented at the Royal National Theater in 1999, and despite a few cinematic flourishes it remains unapologetically stage-bound. The actors have modulated their performances for the camera, which frequently closes in on their faces, but the set design is spare. This theatrical version is so vibrant and rich, however, that it makes you wish you had seen it onstage.’ とある。

- xxiii トレヴァー・ナンはインタビューで、「ジェシカは最初父親の守備範囲から逃れたい反抗するティーンエイジャーであった。劇の終わりに、父親や自分に起こったことを知り、異国人はジョークの中でも異国人であることに気がつき、他の登場人物の中にいてよそ者であると感じている。自分のアイデンティティーであるからヘブライの言葉で唄を再び歌うのだ。彼女は、これからは決して違ったアイデンティティーで自己を偽らないだろう。」と語っている。
- xxiv James C. Bulman, 'Shylock, Antonio, and the Politics of Performance,' Frank Occhiogrosso, ed., in *Shakespeare in Performance*, A Collection of Essays, Newark: University of Delaware Press, 2003, pp. 33~4.
- xxv ibid. "Director Interview: Jonathan Miller Talks to Peter Ansorge." *Plays and Players* 17, no. 6: 52-53, 59.
- xxvi Barthelemy, op. cit., p 136.
- xxvii ibid., p. 137.
- xxviii *The Merchant of Venice*, I. i. 1~7.
- xxix *The Merchant of Venice*, III. ii. 290~4.
- xxx Virginia Mason Vaughan, *Performing Blackness on English Stages, 1500~1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 76.

参考文献

1. Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage 1574~1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
2. Andrew Hadfield, *Literature, Travel, and Colonial Writing in the English Renaissance, 1545~1625*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
3. Catherine M.S. Alexander and Stanley Wells, eds., *Shakespeare and Race*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
4. Clifford Edmund Bosworth, *An Intrepid Scot, William Lithgow of Lanark's Travels in the Ottoman Lands, North Africa and Central Europe 1609~21*, U.K., Ashgate Publishing Limited, 2006.
5. David C. McPherson, *Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice*, Newark, University of Delaware Press, 1990.
6. David Scott Kastan and Peter Stallybrass, eds., *Staging the Renaissance*, New York, Routledge, 1991.
7. Edward Chaney, *The Evolution of the Grand Tour*, London, Frank Cass Publishers,

1998.

8. Frank Occhiogrosso, ed., *Shakespeare in Performance*, A Collection of Essays, Newark: University of Delaware Press, 2003.
9. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.
本橋哲也／正木恒夫／外岡尚美／阪元留美訳『文化の場所』、法政大学出版局、2005年
10. 岩井克人著『ヴェニス商人の資本論』ちくま学芸文庫、1992年
11. Jack D'Amico, *Shakespeare and Italy, the City and the Stage*, Florida, University Press of Florida, 2001.
12. James Shapiro, *Shakespeare and the Jews*, New York, Columbia U.P., 1996.
13. Jay L. Halio, ed., *The Merchant of Venice*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
14. Michael Anderegg, *Cinematic Shakespeare*, U.S.A, Roman & Littlefield Publishers, 2004.
15. Michele Marrapodi, A.J. Hoenselaars, Marcello Cappuzzo, eds., *Shakespeare's Italy, Functions of Italian locations in Renaissance drama*, Manchester, Manchester University Press, 1993.
16. Michele Marrapodi, ed., *The Italian World of English Renaissance Drama, Cultural Exchange and Intertextuality*, Newark, University of Delaware Press, 1998.
17. Michele Marrapodi, ed., 'Intertextualizing Shakespeare's text,' in *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester, Manchester U.P., 2004.
18. Peter Heylyn, *Microcosmus or a Little Description of the Great World*, Oxford, 1621.
19. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, New York, 1932.
20. Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York, Norton, 2004.
河合祥一郎訳『シェイクスピアの驚異の成功物語』、白水社、2006年
21. Thomas Coryat, *Coryat's Crudities*, London, 1611.
22. Virginia Mason Vaughan, *Performing Blackness on English Stages, 1500~1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

(人文学部外国語教育研究センター教授)